

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA FAMILLE À LA COMMUNAUTÉ : UNE
EXPLORATION DE L'INSTALLATION VIDÉO
AUTOUR DE LA COMPLEXITÉ DE NOTRE
RAPPORT À L'AUTRE.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ANNE-RENEE HOTTE

AVRIL 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier ma directrice, Christine Major, qui a cru en mon projet de maîtrise et qui a accepté de me prendre sous son aile. Elle a su me laisser la liberté dont j'avais besoin et m'a accompagnée de ses commentaires généreux et réfléchis. Je remercie également les professeurs David Tomas et Jean Dubois, pour leur générosité et la richesse de leur enseignement. Un merci spécial à mes deux lectrices, conseillères et amies extraordinaires, Amélie Brault et Claire Moeder.

Mes plus grands remerciements à Martin et Kolya Schop qui ont été aux premières loges de mes hauts et mes bas durant ce parcours. Premièrement, merci pour votre patience et votre amour. Vous vous êtes toujours impliqués dans tous mes projets et ce, sur de multiples facettes : modèles, assistants, preneurs de son, techniciens, hommes forts, amours de ma vie.

Je tiens finalement à remercier toute l'équipe de la Galerie UQAM, particulièrement Louise Déry, Audrey Genois et Louis-Philippe Côté.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
<i>TOUTES LES FAMILLES HEUREUSES SE RESSEMBLENT, 2013</i>	3
1.1 La famille et ses représentations	4
1.2 De la collecte d'images à la fabrication de tableaux	6
1.3 Documentaire et performance	10
1.4 Le paysage comme reflet identitaire	12
1.5 Les effets de la temporalité de l'œuvre sur le spectateur	14
CHAPITRE II	
<i>LA LIGNÉE, 2013, 13:06</i>	16
2.1 L'unité familiale s'ouvre vers le rassemblement	17
2.2 De la photographie à la vidéo	18
2.3 Le paysage comme fausse promesse	20
2.4 Le montage, effets cycliques sur le récit	22
2.5 Cinéma d'exposition	24
CHAPITRE III	
<i>LES PLEUREURS, 2014</i>	27
3.1 La recreation d'une performance	27
3.2 Le rituel collectif	32
3.3 Le partage comme moteur artistique	33
3.4 La mise en espace des vidéos	35

3.4 La mise en espace des vidéos.....	35
CHAPITRE IV	
<i>SOLISTES</i> , 2015.....	37
4.1 Décentrement du récit.....	37
4.2 Solistes avec deux S.....	41
4.3 Le son comme frontière libre.....	43
4.4 Communauté englobante.....	45
CONCLUSION.....	51
RÉFÉRENCES.....	53

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent</i> . Vue de l'installation. Galerie Trois-Points, Montréal	3
1.2	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent (Florence et Monique)</i> . Galerie Trois-Points, Montréal	6
1.3	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent (Thierry et Simon)</i> . Galerie Trois-Points, Montréal	6
1.4	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent (Réjean et Andréanne)</i> . Galerie Trois-Points, Montréal	8
1.5	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent (Martin et Kolya)</i> . Galerie Trois-Points, Montréal	10
1.6	Hotte, A-R. (2013). <i>Toutes les familles heureuses se ressemblent (Frances et Andrew)</i> . Galerie Trois-Points, Montréal	13
2.1	Hotte, A-R. (2013). <i>La lignée</i> . Vue de l'installation. Galerie Trois-Points, Montréal	16
2.2	Hotte, A-R. (2013). <i>La lignée 2</i> . Impression jet d'encre sur papier d'archive, 81cm x 122 cm. Montréal	18
2.3	Parreno, P. (artiste). (2009). <i>June 8th 1968</i> .	19
2.4	Hotte, A-R. (artiste). (2013). <i>La lignée 1</i> . Impression jet d'encre sur papier d'archive, 81cm x 122 cm. Montréal	20
2.5	Hotte, A-R. (artiste). (2013). <i>La lignée</i> . Galerie Trois-Points, Montréal.	22
2.6	Hotte, A-R. (artiste). (2013). <i>La lignée</i> . Galerie Trois-Points, Montréal.	24
3.1	Hotte, A-R. (artiste). (2014). <i>Les pleureurs</i> . Montréal.	27

3.1	Hotte, A-R. (artiste). (2014). <i>Les pleureurs</i> . Montréal.	27
3.2	Ader, B.J. (artiste). (1971). <i>I'm too sad to tell you</i> .	29
3.3	Hotte, A-R. (2014). Annonce parue dans plusieurs médias entre novembre 2013 et Janvier 2014.	31
3.4	Hotte, A-R. (2014). <i>Les pleureurs</i> . Montréal.	32
3.5	Hotte, A-R. (2014). <i>Les pleureurs</i> . Montréal.	34
3.6	Hotte, A-R. (2014). <i>Les pleureurs</i> . Maquette d'exposition vue de hauteur, Montréal.	35
3.7	Hotte, A-R. (2014). <i>Les pleureurs</i> . Maquette d'exposition vue en plongée. Montréal.	35
4.1	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	37
4.2	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	38
4.3	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	38
4.4	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	38
4.5	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	39
4.6	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	41
4.7	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	42
4.8	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	46
4.9	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	48
4.10	Hotte, A-R. (2014). <i>Solistes</i> . Galerie de l'UQAM, Montréal.	50

RÉSUMÉ

De la famille à la communauté: une exploration de l'installation vidéo autour de la complexité de notre rapport à l'autre présente l'analyse d'un ensemble de quatre installations photographiques et vidéographiques réalisées par Anne-Renée Hotte entre 2008 et 2015. Ce mémoire envisage les enjeux du rapport à l'autre au sein de différents cercles sociaux, du cercle familial à la communauté élargie, en passant par les notions de clan et de groupe. L'analyse des quatre œuvres est présentée de manière chronologique afin d'éclairer l'évolution de la création autant que celle de certains de ses enjeux transversaux tels que les notions d'espace et de temps, réinterprétés dans l'image. Pour l'œuvre *Toutes les familles se ressemblent*, Anne-Renée Hotte révèle la puissance des représentations sociales contenues dans la notion de famille et avec elle celle des liens intergénérationnels. Elle s'intéresse par la suite à des groupes sociaux davantage mobiles pour examiner la complexité des liens humains à travers l'intimité et l'affect qui les sous-tendent. Ces liens prennent appui sur des cellules sociales multiples où le couple, la famille, la filiation, du clan étroit jusqu'à la communauté humaine ouverte révèlent ce qui unit. Cette approche de l'intime et du groupe identitaire mobilise des stratégies visuelles diverses en s'appuyant sur le potentiel de suggestion plutôt que de démonstration de l'image. Ainsi, le montage libre, l'attention au détail, l'usage du son ou du mouvement cyclique de la caméra sont autant de choix artistiques qui abordent la fragilité du lien à l'autre tout en établissant une esthétique visuelle propre. Les œuvres étudiées abordent ce qui nous unit ainsi que la nature de nos liens, conférant un rôle capital au spectateur dans le processus d'élaboration du sens. L'image fixe et en mouvement est associée à des dispositifs d'installation qui le placent à la clé de voûte de l'œuvre et font de sa réception une partie intégrante du questionnement sur le lien à l'autre.

Mots clefs: Installation, video, photographie, alterité, communauté, représentation.

INTRODUCTION

Ce texte témoigne de la recherche-création réalisée au cours des trois dernières années passées à la maîtrise. Mon matériau de travail essentiel est les relations humaines et leurs transpositions dans des installations vidéographiques et photographiques. Quatre volets, qui seront examinés en ordre chronologique, composent mon récit de pratique : *TOUTES LES FAMILLES HEUREUSES SE RESSEMBLENT*, 2013, *LA LIGNÉE*, 2013, 13:06 MINUTES, *LES PLEUREURS*, 2014, *SOLISTES*, 2015.

Durant plusieurs années, j  ai exploré différentes facettes de la famille sous un angle personnel, voire autobiographique. Cette approche a été un premier moteur important dans mon travail. Puis mes projets ont été marqués par un intérêt grandissant pour des questions d  ordre plus anthropologique touchant des expériences communes ou partagées. Comment les représentations d  arch  types familiaux ou claniques façonnent-ils notre imaginaire et nos rapports sociaux et comment ceux-ci, par la suite, façonnent-ils ensemble la notion de collectivité. Mes recherches se sont alors élargies au-delà de la famille à différents types de communautés, pour se pencher sur plusieurs modes de construction identitaire dans nos rapports sociaux.

L  volution de ma pensée sur la famille est allée de pair avec une évolution de ma pratique des médiums photo et vidéo ainsi que de ma réflexion sur leurs liens avec le registre de l  affect et de l  intime. Tout en gardant mes racines photographiques, j  ai opéré un détachement de l  image fixe pour me tourner vers la vidéo. J  ai développé un intérêt fort pour l  installation, où l  exp  rience et l  engagement du spectateur sont

des clés de la réception de l'œuvre. Issue de la photographie, je me suis dirigée vers l'installation vidéo durant ma maîtrise pour ouvrir dans ma pratique de nouvelles possibilités esthétiques, narratives et spatiales. Chacun des projets décrits instaure une temporalité malléable, voire double, grâce à un procédé d'installation qui touche à la fois au temps de l'œuvre et au temps de la réception de l'œuvre.

Ce mémoire entend être le plus proche et fidèle possible de la progression de ma démarche et offrir un récit de pratique ouvert, en adéquation sensible avec mon regard artistique.

CHAPITRE I

TOUTES LES FAMILLES HEUREUSES SE RESSEMBLENT, 2013

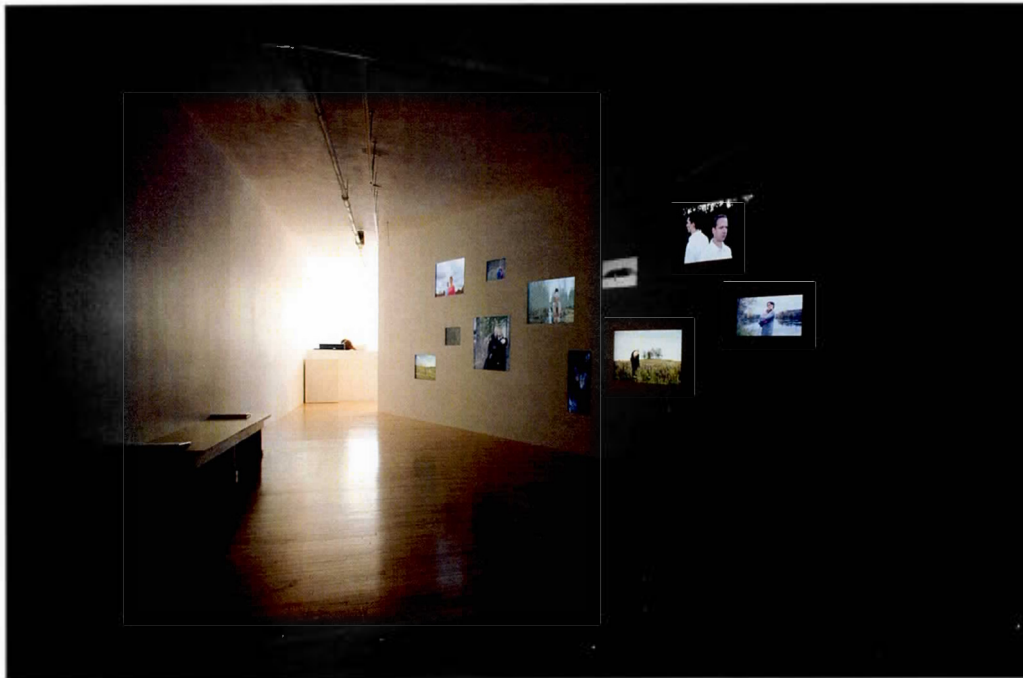


Figure 1.1 *Toutes les familles heureuses se ressemblent.*
Vue de l'installation. Galerie Trois-Points, Montréal

Le projet se présente comme une installation vidéo à onze écrans de diverses grandeurs encastrés dans un long mur placé en diagonale, rappelant l'accrochage conventionnel de portraits de famille¹. Chacun de ces écrans présente en boucle un tableau silencieux. Toutes les vignettes partagent une trame sonore ambiante. L'œuvre met en scène les relations entre les membres de différentes familles à travers des tableaux vidéo dont la composition est inspirée librement de représentations identitaires traditionnelles des rôles au sein de la famille. Placés sur une plaque rotative non visible et interagissant les uns avec les autres, les personnages forment des cellules dans un paysage toujours différent, au gré des quatre

¹ *Toutes les familles heureuses se ressemblent* fut présentée du 7 septembre 2013 au 5 octobre 2013 (dans le cadre d'une exposition solo) à la Galerie Trois Points, Montréal.

saisons. Respectant de façon stricte les données du réel, chaque titre est composé des prénoms des participants, donnés selon l'ordre généalogique.

1.1 La famille et ses représentations

Toutes les familles heureuses se ressemblent est le point de départ d'une recherche artistique qui a adopté différentes formes au cours de ma maîtrise. C'est à partir de la première phrase du roman de Léon Nikolaïévitch Tolstoï, *Anna Karénine*, « *Toutes les familles heureuses se ressemblent, mais chaque famille malheureuse l'est à sa façon* » (Tolstoï, 1994), que débute mon investigation sur la complexité — la richesse enfouie — des modèles idéologiques.

Parler des « familles heureuses » comme d'un tout semble témoigner d'une vision homogène, voire étriquée de la famille, vision qui impose aux individus de chercher sans cesse à se conformer à des modèles idéalisés et contraignants. Mais l'image de la famille heureuse, parfaite, cache en elle toute la complexité foisonnante des familles « malheureuses ». Ce constat ouvre grand la porte à une incursion au sein de différents codes culturels, vers une lecture de la complexité de notre rapport à l'autre.

Dans *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, ma recherche a porté exclusivement sur les membres de différentes familles, tous unis par des liens biologiques ou par alliance. Ils composent des sous-groupes où les duos *Aline et Hélène*, *Frances et Andrew*, *Alexandra et Adèle*, *Florence et Monique* examinent le lien entre la mère et l'enfant, tandis que *Martin et Kolya*, puis *Thierry et Simon* et *William et Lesley* se penchent sur la relation entre un père et son fils ou sa fille. La fratrie est également présente dans les tableaux *Koen*, *Bart et Sanne* ainsi que *Sara et Charlélie*, tandis que *Réjean et Andréanne* montre le lien intergénérationnel entre un grand-père et sa petite-fille et *Maarten et Joke* la relation de couple entre parents.

À travers chacune des vignettes, je voulais donner à voir le mouvement incessant qui est celui de la recherche de l'équilibre, comme si ce mouvement constituait en réalité l'ossature sous-

jacente à toute image fixe, même celle empruntant les codes les plus figés. Voici quelques exemples des vignettes qui composent l'œuvre et des mouvements qu'une observation vidéo prolongée révèle.

Thierry et Simon met en scène un père et son fils (maintenant devenu adulte) dos à dos. Le cadrage coupant au niveau du buste est de type plan américain. L'arrière-plan est fermé par une forêt d'automne dénudée et hors foyer, sans ciel ou ligne d'horizon visible. La lumière s'assombrit pendant que les personnages, tout en demeurant presque immobiles, tournent sur la plaque rotative. Leurs regards sont très présents dans l'image. Le fils est plus grand que le père d'au moins une tête. Le regard du père est confiant tandis que celui du jeune homme demeure fuyant : le père regarde, le fils se sent regardé. Ils portent tous deux une chemise blanche. Dans un léger mouvement corporel, leurs dos se collent puis se distancient discrètement chaque fois que l'occasion le permet. Une tension entre eux est palpable.

Dans la séquence *Florence et Monique*, une femme porte une femme plus vieille sur ses genoux. La mère de 98 ans semble fragile. Appuyées l'une sur l'autre, toutes deux se tiennent la main. Elles portent un manteau de fourrure noire et leurs yeux sont fermés. Sporadiquement, la femme plus jeune caresse du pouce le dos de sa mère, leurs cheveux de même teinte s'entremêlent. Elles tournent sur elles-mêmes dans un boisé baignant dans une lumière froide. Les rôles sont ici inversés : la fille porte sa mère comme une enfant fragile.



Figure 1.2 Capture d'écran 01
Florence et Monique



Figure 1.3 Capture d'écran 02, *Thierry et Simon*

1.2 De la collecte d'images à la fabrication de tableaux

Pour réaliser *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, j'ai d'abord constitué une banque d'images autour de différentes représentations familiales : figures du père, de la mère, du fils, de la belle-mère, etc. Un répertoire de références hétéroclites en provenance de l'histoire de l'art, de la littérature, de la culture populaire et également de mon expérience personnelle. Ces images s'alimentent autant au symbolisme de la peinture classique qu'à la littérature, la photographie ou le cinéma. Cette banque d'images codifiées comptant plus d'une centaine de référence est traversée par des formes récurrentes. Ainsi, la peinture emprunte la symbolique de l'iconographie religieuse et toutes les connotations de son bagage spirituel : Père-Dieu tout-puissant, Mère-Madone, Mère de Dieu, Enfant-fils de Dieu. De manière plus apparente dans les photographies, la figure dominante de l'image, souvent celle du patriarche, s'appuie sur la logique binaire d'un rapport de pouvoir hiérarchique: homme/femme, nature/culture, privé/public, dominant/dominé. Au cinéma et dans la littérature, certains stratagèmes narratifs permettent d'aller au-delà de ces structures oppressantes en y pratiquant des ouvertures.

Dans *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, mon travail s'attarde donc à déconstruire

les systèmes rigides de signes à travers la réalisation des portraits filmés. Je porte une attention particulière au développement des relations entre les protagonistes afin de sortir du carcan binaire et de laisser entendre le dialogue des voix. Par exemple, avec *Réjean et Andréanne*, j'explore la figure du père ou du grand-père comme pilier, protecteur, ou bon berger, alors que celui-ci porte l'enfant déjà grande sur ses épaules. Cette vidéo est la plus courte de mes onze vignettes en raison de l'effort physique exigé pour soutenir la jeune fille. Inspiré du film *Père et Fils* de Alexandre Sokourov², *Martin et Kolya* renvoie à l'impossible symbiose père-fils autant qu'à la toujours précaire atteinte de l'intimité. Ces deux poses sont impossibles à maintenir dans la durée.

Toutes les familles heureuses se ressemblent me permet de mettre en jeu une vision prétendument universelle et en tout cas uniforme des rôles familiaux. Je me demande comment celle-ci influence chez l'individu la conception et les attentes qu'il peut avoir face aux diverses responsabilités et exigences sous-entendues dans les représentations de la famille. Mes images, sans répondre à cette question, rendent visible la complexité des rapports à l'intérieur de la cellule familiale. Si au premier abord elles semblent réitérer des modèles idéaux, une analyse plus attentive permet de constater qu'elles dévoilent plutôt l'existence d'une dynamique invisible dans les représentations conventionnelles statiques. L'énoncé de Tolstoï réfère à l'impossibilité de faire coïncider le réel avec son image idéalisée, absolue. Il présuppose la déviance de toute représentation statique, l'inévitable mise en tension de celle-ci avec le perpétuel mouvement qui caractérise le réel. Le bonheur est présenté comme une image arrêtée, univoque, apparemment incontestable, exigeant pour faire sens la fixité de la représentation. Socialement, le maintien de cette image (en soi une utopie) est très important. Dans cette opposition bonheur/malheur, le malheur devient vecteur de mouvement, de déséquilibre, de multiplication des points de vue entendus. Ainsi, plutôt qu'un second absolu, le malheur en vient à désigner un état de non-bonheur, c'est-à-dire fluctuant, près de la réalité de la vie, en constant mouvement, avec son alternance de douleur et de joie, de bonheurs et de malheurs.

²*Père, fils* (en russe : *Отец и сын*, soit, *Père et fils*) est un film russo-germano-italo-néerlandais réalisé par Alexandre Sokourov en 2003.

En tant que genre, la photographie de famille rassemble portraits amateurs et représentations artistiques. Elle contribue à former et entretenir une mémoire collective qui à son tour nourrit la pérennité du mythe de la quiétude, de la sécurité et ultimement de l'immuabilité du bonheur familial. La photographie de famille nourrit le besoin de capturer la famille sous son meilleur jour afin de répondre à une exigence (ou un rêve ?) d'unité éternellement lisse et souriante. Mais socialement, elle joue le rôle d'une preuve testimoniale du bonheur. Organisés de manière hiérarchique le temps de la pose, les membres de la famille se soumettent au mot d'ordre du photographe : « On ne bouge plus... SOURIEZ !! » Dans *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, je dialogue avec ce genre notamment par l'emploi d'une stratégie d'images vidéo relativement fixes et du dispositif de présentation de l'œuvre évoque le mur de photographies familiales.



Figure 1.4 Capture d'écran 03, *Réjean et Andréanne*

La diversité des images est accentuée par l'accrochage éclaté de type salon. Malgré cela, ce sont l'uniformité et la répétition qui dominent la proposition d'ensemble.

Cette sobriété quasi aliénante se retrouve également dans la logique interne de chacune des scènes. L'épuration des moyens est élaborée minutieusement dans les détails qui composent les vignettes vidéo : lors de la recherche du lieu, du choix des participants, de la construction

de la pose et de la gestuelle, de l'emploi d'une lumière propice à la scène ou dans le choix des vêtements.

Il y a également dans mes prises de vue une composante méthodologique qui relève de la performativité. Je travaille de manière à ce que dans les étapes de pré-production et de production – même si elles sont planifiées de manière rigoureuse et stratégique³ – le hasard puisse intégrer mes captations et ainsi laisser poindre des détails révélateurs, proches par leur fonction dans l'image de ce que Roland Barthes appelle *punctum* (Barthes, 1980). C'est à dessein que je choisis de réaliser mes œuvres avec des personnes n'ayant aucune expérience en tant qu'acteurs : après un certain temps de travail qui leur permet de s'habituer au contexte de tournage, j'arrive à capter une authenticité, à voir apparaître des signes dévoilant la personnalité et les liens qui unissent les personnes réunies dans l'image. Par ailleurs, j'invite mes modèles à interagir les uns avec les autres afin que soient révélées de la manière la plus naturelle qui soit leur gestuelle et leur identité propres. C'est par le biais de cette ouverture à la collaboration, de la latitude que je laisse à mes modèles que vont survenir ces éléments que je recherche et qui viennent dynamiser mes images. Se révèle ainsi au regard une « trouvaille », un élément de réalité qui naît de la cohabitation d'éléments hétérogènes dans l'image, de ces effets de hasards issus de la captation en temps réel. Cela est rendu apparent à travers l'attention minutieuse accordée au mouvement et au langage du corps. Celui-ci est vu comme la clé de la relation entre ces gens.

C'est donc précisément le déploiement des scènes dans le temps qui permet de rendre les liens intrafamiliaux palpables et tangibles, à l'exemple de la vidéo de *Frances et Andrew* où la relation entre la mère et le fils s'inverse et la tension initiale entre les deux s'efface. Cette inversion, où l'affaiblissement de la mère vient nourrir ou accentuer la force du fils, s'exprime dans le langage subtil des corps : leur posture statique et très droite, où le bras de la mère se tient au bras du fils, s'assouplit au fil de la vidéo. Leur pose, en un lent mouvement, laisse advenir entre eux tendresse et rapprochement. Ainsi, « l'union se fait dans l'ordre du

³ La planification des déplacements vers des lieux de tournage qui sont souvent éloignés ainsi que l'emploi d'une équipe d'assistants, de modèles et la location d'équipement est particulièrement exigeante.

mouvement : elle est cela en quoi ou comme quoi un mouvement de l'âme se transmet au corps, ou un mouvement du corps à l'âme [...]. [Soit par une] impulsion ou une pulsion, une pression, une impression ou une expression, un ébranlement. » (Nancy, 2006, p. 138)



Figure 1.5 Capture d'écran 04, Martin et Kolya

1.3 Documentaire et performance

Cette attention portée aux microgestes est un moyen d'aborder les liens familiaux tout en sortant de l'observation et de ce qu'elle comporte de purement documentaire. Elle me permet de composer un langage personnel en tirant parti d'une certaine forme d'improvisation contrôlée. En effet les scènes telles que celles décrites plus haut font appel de la part des modèles à une forme de performance qui prend sens dans une expérience inscrite dans la durée.

Comme je l'ai expliqué plus haut, les subtilités des gestes qui permettent aux protagonistes de tenir la pose révèlent la dynamique de relations fraternelles, filiales, amoureuses ou intergénérationnelles. Ils permettent de dépasser la simple représentation du lien généalogique entre les corps, révélant une union fondamentale se déployant dans le temps, avec toute l'endurance que cela appelle. Les microgestes entre les personnes sont ainsi des marqueurs de relation cruciaux.

Ce sont les corps mis ainsi à l'épreuve par le temps et par le débalancement qu'induit la plaque rotative qui amènent la dimension de performance, quand les protagonistes se voient obligés de sortir de la stricte représentation de ce qui leur a été demandé. Libérés de toute indication ou direction d'acteurs une fois la caméra mise en marche, les modèles choisissent leurs propres gestes et négocient entre eux leur rythme. La dimension performative apparaît à l'avant-scène car le corps doit s'ajuster au cadre, tandis que la durée finale de la vidéo est proportionnelle à l'endurance qu'exige la pose. L'œuvre se déploie donc dans une temporalité double, entre fixité du cadre et de la pose demandée et mouvement de l'image.

J'utilise des non-acteurs car je cherche lors des tournages une expérience d'échange menant à la réalisation finale d'une scène plutôt que l'exécution pure et simple de ma commande. Les non-acteurs travaillent à *partir* de mes demandes, jusqu'à ce qu'ils aient épuisé leur force physique. Ils perdent plus rapidement que les acteurs professionnels le contrôle de l'image qu'ils veulent projeter et c'est alors que je peux capter autant le « personnage » incarné dans la pose que l'individu qui l'interprète. L'œuvre résultant de ces échanges et transferts tend dès lors vers une sorte de coproduction. L'apport de l'autre contribue considérablement à nourrir ma recherche et m'amène souvent là où je n'aurais pas pensé aller.

Ainsi, si la caméra fixe et la pose quasi statique se rapprochent beaucoup du portrait (photographique ou pictural) et en empruntent les codes, la vidéo permet de complexifier le rapport à la représentation, car les « voix » des participants, par le biais des performances qu'ils exécutent, s'ajoutent à la mienne (qui les a dirigés). Par conséquent, la méthode de

travail que j'adopte situe les vignettes entre le documentaire, la mise en scène et la performance. À mesure que le temps avance, les corps se transforment, les regards deviennent absents, voire mélancoliques. La combinaison d'une mise en scène très précise et de la technique du portrait souligne l'humanité des sujets, ce qui suscite chez le spectateur une identification empathique. La durée du médium vidéographique laisse le temps aux plus infimes détails d'apparaître, puis à celui qui regarde de les voir. Ces détails ne vont pas simplement au-delà de l'image fixe (c'est-à-dire du mythe, de l'utopie) suggérée par la pose, ils vont parfois carrément à l'encontre de celle-ci, la fissurent. On sort de la logique codée et binaire de représentations quasi-intemporelles pour entrer dans un territoire ambiguë, sans cesse au bord du déséquilibre, où le spectateur, comme tierce partie, a la liberté de se projeter.

1.4 Le paysage comme reflet identitaire

Dans mes tableaux (scènes), le paysage choisi est un lieu indissociable des gens qui l'habitent. Les lieux retenus pour les tournages sont tous proches de la résidence des modèles et constituent des endroits significatifs du point de vue de leur vie familiale. J'établis ainsi une relation identitaire entre paysages et personnages. J'ai utilisé plusieurs cadrages en prenant en compte les contraintes physiques qu'imposent aux participants les espaces choisis. Les paysages s'immiscent dans la lecture de l'image, parfois plus présents, parfois plus effacés.

La vignette *Sara et Charlélie* crée une interaction directe entre un frère, une sœur et la forêt où ils se trouvent alors que des branches proches les fouettent à chaque rotation. *Aline et Hélène* sont présentées de loin dans un paysage enneigé. La mère et la fille, en plan éloigné, évoluent ici dans un paysage très présent visuellement, dans des conditions où la rigueur et le froid hivernal viennent modifier les comportements. Le froid provoque une rigidité des corps mais appelle aussi ceux-ci à se rapprocher pour se réchauffer mutuellement, induisant une subtile solidarité. Le paysage dans lequel l'action se déroule devient donc un point d'ancrage porteur de sens : la nature omniprésente et imposante ainsi que la lumière constituent de

puissantes sources d'inspiration de même que d'importants repères pour l'interprétation. Ils ont un peu la même fonction qu'une trame sonore au cinéma : ils donnent le ton.

Le paysage incarne donc un troisième personnage dans la scène et à ce titre il participe au récit. Les personnages ne peuvent se distancier du paysage car celui-ci est leur demeure: il les accueille tout en les isolant, paradoxalement, du reste du monde. Retranché dans un lieu sauvage et à la merci des éléments, chacun doit ajuster son comportement face au vent, au froid, au soleil. Le paysage joue un rôle actif dans le travail, *a contrario* d'un lieu neutre. Le rapport sensible de l'être humain à la nature dans *Toutes les familles heureuses se ressemblent* décontextualise les relations représentées, mais recontextualise la narration cinématographique.



Figure 1.6 Capture d'écran 05, Frances et Andrew.

1.5 Les effets de la temporalité de l'œuvre sur le spectateur

Afin d'aller complètement à l'encontre d'un récit linéaire, j'utilise des vidéos présentées en boucle et dont l'image elle-même emprunte au principe de circularité. Le mouvement rotatif du dispositif sur lequel les modèles prennent place mime une boîte à musique transposée à l'échelle humaine. Cette dernière idée est également suggérée par le son qui accompagne les vidéos. Des sons de différentes boîtes à musique ont été déconstruits et retravaillés pour ensuite être combinés aux sons ambiants captés lors des prises de vue. Les éléments de la nature, le vent, les oiseaux, les craquements de la forêt intègrent l'instrument désormais désaccordé. Cette présence sonore produit là encore un effet cyclique, évoquant une histoire à la fois singulière et universelle, qui tourne sur elle-même.

J'ai également souligné l'aspect cyclique en utilisant tour à tour les quatre saisons. Je voulais certes évoquer dans l'œuvre l'idée de saga familiale étendue dans le temps, mais aussi suggérer une temporalité différente. Si *Koen, Bart et Sanne* font face à la chaleur et aux vents d'été dans les dunes de Hollande, *Martin et Kolya* évoluent dans le paysage encore froid des premiers jours du printemps, tandis que la vidéo de *Réjean et Andréanne* est marquée par les couleurs et la lumière propres à l'automne. Je voulais échapper à une narration continue par l'emploi d'une stratégie marquant l'alternance et l'éventuel retour des saisons.

De plus j'ai choisi des stratégies visuelles de découpage du récit : chaque vidéo présente une durée, donc une temporalité, différente. Les vignettes sont entrecoupées, ce qui oblige le spectateur à passer d'un écran à l'autre pour les voir en entier et reconstituer son propre fil narratif, sans début ni fin, et sans vision d'ensemble possible. Enfin, j'ai choisi de présenter les vidéos de manière désynchronisée, sur toute la longueur d'un mur de dix mètres et demi placé en diagonale et qui crée un point de fuite vers une fenêtre, ouverture tacite vers un autre paysage. Ce dispositif limite le recul du spectateur et l'oblige à se déplacer dans l'espace pour voir les écrans, dont la taille varie de quarante-trois à quatre-vingt-douze centimètres de diagonale. Embrasser du regard l'ensemble de l'installation est rendu volontairement

difficile. La libre circulation d'une image à l'autre, l'angle du mur et la grosseur des écrans ont été choisis pour générer une forme de récit non-linaire, qui implique le corps du spectateur, le mobilise dans un parcours libre entre chacune des vignettes sur le mur.

Cette série de onze vidéos a représenté un moment charnière dans l'évolution de mon travail. Elle m'a permis d'examiner différentes représentations rôles au sein de la famille de type nucléaire, rôles déterminés par les liens singuliers existant entre vingt-trois individus. Cet examen a eu pour effet d'ouvrir le récit en fêlant les images canoniques afin de permettre à chacun de s'y projeter et d'y trouver une charge émotionnelle, sinon universelle. *Toutes les familles heureuses se ressemblent* a aussi vu mes intérêts changer en marquant l'amorce d'une réflexion plus générale sur le sens de la communauté. Mon travail s'est repositionné pour se pencher sur la possibilité pour un individu de se définir par rapport à la famille et explorer les questions d'appartenance et de formation de tout groupe au sens large. J'y examine désormais les rapports entre un groupe et les individus qui s'y identifient, tout en continuant de creuser les questions de mise en scène, de performance et de direction d'acteurs, notamment par le biais d'une exploration toujours grandissante de l'image en mouvement et de ses composantes propres, notamment le son.

CHAPITRE II
LA LIGNÉE, 2013, 13:06 MINUTES



Figure 2.1. *La lignée*. Vue de l'installation. Galerie Trois-Points, Montréal.

*La lignée*⁴ est une installation qui, dans une petite salle gris foncé, réunit deux photographies encadrées de grand format (82 x 122 cm) et une vidéo de 13 minutes et 6 secondes projetée en boucle. Alternant gros plans et plans larges, de lents mouvements de caméra balaient un paysage enneigé, isolant les gestes énigmatiques de personnages de tous âges, vêtus de noir. Ceux-ci, tantôt seuls ou en petits groupes, se tiennent immobiles ou arpentent en silence le paysage hivernal. Une petite fille tient la main d'une femme ; un homme mûr se tient seul dans un champ ; deux garçons fixent la caméra qui passe, des fusées oranges éclatent dans la nuit, une lumière s'allume et s'éteint... Certaines des scènes s'entrecoupent les unes les autres au montage, il est difficile sinon impossible d'établir une chronologie certaine, mais une scène où une enfant passe de bras en bras apparaît centrale.

⁴*La Lignée* a été présentée du 12 janvier au 16 février 2013 (conjointement aux œuvres de Nathalie Grimard et Erika Kierulf) dans le cadre de l'exposition *La lenteur et autres soubresauts* à la Galerie Trois Points, Montréal.

L'œuvre explore les notions de cycle et certains des mécanismes par lesquels l'image en mouvement permet de lier des personnages les uns aux autres ou encore de déconstruire une partie d'un récit pour laisser au spectateur la liberté de le compléter.

2.1 L'unité familiale s'ouvre vers le rassemblement

Dans *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, j'accordais une importance particulière au fait que les participants aient de réels liens familiaux. Dans *La lignée*, j'évoque cette fois « la famille » de manière plus large. En effet, l'uniformité des costumes, par exemple, ou l'anonymat des personnages ont pour effet de gommer l'identité des individus, dirigeant l'attention principalement vers la gestuelle et l'action de ceux-ci et induisant sans l'étayer l'idée que tous sont liés, comme d'un même clan. Du coup, l'œuvre apporte un éclairage différent sur la constitution d'un groupe, qui se détermine et trouve alors son unité par le biais de rituels énigmatiques, accomplis et partagés.

En installation, les trois tableaux qui composent *La lignée* – la vidéo *La lignée*, ainsi que les photographies *La lignée 1* et *La lignée 2* amènent le spectateur à supposer une fiction méta-familiale, une sorte de saga dont n'est livrée qu'une courte partie, un fragment. Par son aspect fragmenté, l'œuvre pointe vers tout ce qui en est absent tout ce qu'elle ne montre pas et évoquent plutôt une fiction familiale. Ils permettent d'observer, de réfléchir aux forces en présence à l'intérieur du groupe, sans qu'il soit possible de distinguer avec certitude ce qui s'y perpétue de ce qui s'interrompt.



Figure 2.2 *La lignée 2*. Impression jet d'encre sur papier d'archive, 81cm x 122 cm.

2.2 De la photographie à la vidéo

Je suis partie en production pendant dix jours avec mes notes en construction sous le bras. Cette méthode de travail intensive et sans scénario définitif a profondément modifié mon approche du tournage. J'ai réalisé d'un même souffle une quinzaine d'images photographiques et de séquences vidéographiques nouvelles pour moi, telles que plan-séquence, travelling, dolly, caméra à l'épaule, tournage de nuit, etc. L'élément unificateur entre toutes les scènes de la vidéo est le mouvement : la caméra est presque toujours en déplacement et lorsqu'elle devient fixe, ce sont les personnes qui deviennent mobiles à leur tour. Les notions de cycle, de tradition et de passage sont fortement suggérées par cette mobilité dans la prise de vue et celle-ci est appuyée par un montage qui, procédant par association et multiplication, fragmente plus qu'il ne rassemble.

C'est uniquement sur les deux photographies qu'on trouve cette « famille » vraiment réunie,

le temps d'un cliché. Les images montrent toutes deux les quatorze protagonistes (hommes, femmes et enfants) rassemblés en un portrait familial statique, codé, mais sibyllin. Dans l'une des images, les quatorze personnes sont alignées solennellement les unes derrière les autres. Têtes baissées, regards dans le vide, seule une petite fille au centre de la ligne regarde vers la caméra. Une trace dans la neige s'étend jusque depuis l'hors-champs de l'image. Dans la deuxième photographie, on aperçoit les personnages éparpillés sur un lac gelé. Ils sont minuscules, perdus dans le paysage et font face à la caméra, presque au garde-à-vous. La vidéo quant à elle se situe en quelque sorte *en deçà* des photos. Elle sera analysée un peu plus loin.



Figure 2.3 Capture d'écran de l'œuvre *June 8th 1968* de Philippe Parreno, 2009.

Dans le projet de *La lignée*, j'entreprends une nouvelle approche du cycle en le faisant dépasser le cercle fermé de la famille immédiate. Pour ce faire, le mouvement joue un rôle-clé. L'œuvre vidéo *June 8, 1968* de Philippe Parreno⁵ a été le déclencheur chez moi de nouvelles pistes de réflexion autour du mouvement et des liens que ce dernier peut rendre visibles, voire engendrer, à l'intérieur d'un groupe. Dans son œuvre, Philippe Parreno réalise un travelling de huit minutes retraçant le parcours en train de la dépouille de Robert Kennedy

⁵ L'œuvre *June 8, 1968* de Philippe Parreno (2009) fut présentée du 19 janvier au 13 mai 2012 à DHC/ART Fondation pour l'art contemporain dans le cadre de l'exposition *Chroniques d'une disparition* du commissaire John Zeppetelli. (Les autres artistes de l'exposition étaient Omer Fast, Teresa Margolles, Taryn Simon et José Toirac.)

entre New York et Washington le 8 juin 1968. À l'intérieur du train, la caméra est sans cesse en mouvement et balaie les paysages et les personnes rassemblées sur le bord de la voie ferrée. Ces spectateurs silencieux parfois isolés, parfois entourés de leurs proches, se retrouvent au sein d'un rituel qui les rapproche les uns des autres. Parreno livre très peu de pistes quant à leurs histoires particulières ou leurs éventuels liens de parenté, toutefois malgré cette incertitude latente, on voit qu'ils forment autour de l'évènement qui se déroule un clan, dans ce cas-ci une nation, soudé dans le deuil. J'ai voulu explorer dans mon travail de quelle manière de tels récits collectifs se nouent, par-delà les liens immédiats existant entre les gens.



Figure 2.4 *La lignée 2*. Impression jet d'encre sur papier d'archive, 81cm x 122 cm.

2.3 Le paysage comme fausse promesse

Contrairement à *June 8, 1968* où les protagonistes sont immobiles dans une nature active, dans *La lignée* c'est la nature qui est immobile. Pourtant ces deux œuvres portent une

attention similaire au paysage et le regard posé sur la nature participe considérablement à l'élaboration du sens des films. Elles ouvrent des pistes de réflexions sur les notions de paysages identitaires.

La lignée dans toute la blancheur de ses paysages s'inscrit délibérément dans l'imaginaire du nord. Par la réalité qu'il impose - la rigueur, le froid, les distances rendues périlleuses à franchir, l'isolement - le Nord forge l'identité des peuples établis sur son territoire. Selon Louise Vigneault, « les modèles représentationnels de la conscience culturelle et de l'imaginaire canadien permettant d'exprimer l'inconnu et l'altérité reposent davantage sur l'environnement que sur le fait humain. » (Vigneault, 2011, p.37) La réalité du nord et peut-être plus encore l'idée subjective que l'on s'en fait influencent la culture. Tant en littérature, qu'en cinéma et en arts visuels, les vastes paysages hivernaux, l'évocation du mythe nordique sous toutes ses formes et la force implicitement requise pour survivre au froid appellent et confrontent l'idée du nord. Chez de nombreux artistes tels que Guido van der Werve, Andreï Tarkovski ou Antti Laitinen, le symbolisme du nord exerce une fascination intense et éveille tour à tour l'admiration et la crainte. En outre, comme l'explique Valérie Bernier dans sa thèse, « les représentations picturales de la nordicité expriment une vision du monde basée sur une expérience sensorielle et esthétique, celle-ci étant engendrée par les caractéristiques de l'environnement nordique et l'adaptation aux contraintes de l'environnement. » (Bernier, 2014, p. 34) Cette expérience sensorielle, s'ajoutant au mythe, fascine à son tour. *La lignée* est consciemment pensée dans un espace-temps fictionnel qui se revendique de l'expérience et de l'idée du nord.

Bien qu'ils soient chargés par la difficulté d'y vivre, les représentations de paysages hivernaux font souvent état d'une grande beauté, poétique, voire sublime. Un tel cadre invite à la contemplation et à l'introspection, il porte les traces d'une tradition romantique où les paysages suggèrent une dimension existentielle et attirent l'attention sur les cycles de la vie et de la mort. Cette référence à la mort omniprésente dans le paysage hivernal appuie une lecture de *La lignée* comme marche funèbre traversant/réunissant différentes générations.

À l'inverse de celui de *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, le paysage de *La lignée* n'est pas un personnage. Il tient davantage de la page vierge, dont la neutralité contribue à ralentir le récit car tout semble figé dans la froideur et la rigueur qui se dégagent. Les caractéristiques physiques de l'hiver permettent aussi de créer des abstractions de temps et de lieu, comme la scène où des milliers de flocons tourbillonnent dans la nuit. Ils permettent de jouer avec la temporalité du récit ou bien l'hors-champs, comme par l'utilisation répétée de la trace dans la neige. Ces paysages épurés sont souvent ramenés à quelques éléments visuels, qui traduisent le sentiment d'une solitude et d'un isolement, débouchant sur une forme d'étirement du temps, telle une fausse promesse.



Figure 2.5 Capture d'écran 01. *La lignée* 2013.

2.4 Le montage, effets cycliques sur le récit

Suite à l'accumulation de nombreuses scènes tournées, c'est dans la salle de montage que *La lignée* s'est vraiment créée. L'effet de mobilité, emblématique du cycle, s'est alors amplifié grâce à l'utilisation d'effets de boucle, d'alternance de scènes fixes et en mouvement, de ralentis et de fondus enchainés entre les scènes. J'ai également suivi une trame narrative non

traditionnelle. Le montage non linéaire mélangeant les temps de jour et de nuit, les actions non chronologiques de mes personnages et leur évolution à travers plusieurs scènes sont autant d'éléments qui m'ont servi à déconstruire le récit linéaire. J'ai tiré de cette multitude de scènes un principe de trame éclatée, fonctionnant par associations, montage et fractures de scènes.

Avec le montage, je cherche à créer des effets cycliques dans le but de désorienter et de générer un vertige chez le spectateur. Mes temps sont imprécis, rendus malléables par des effets de boucle, des ralentis, des motifs abstraits ou des changements de perspective. Je joue également sur la temporalité grâce à des actions qui ne respectent aucune chronologie. Celles-ci sont à la fois continues et entrecoupées de scènes de jour et de nuit. Les personnages ne sont jamais présents dans la même scène et ne partagent pas les lieux dans lesquels ils posent leurs actions. Tels des tableaux vivants, les différentes scènes se succèdent lentement, mais dans un dialogue statique de série photographique. Le lien entre tous est évoqué tout au long du film, mais n'est jamais démontré. On voit par exemple une fillette d'environ trois ans tenant la main d'une jeune femme : celle-ci pourrait être sa sœur ou bien sa jeune mère. Leur longue marche à travers plusieurs plans et paysages participe à créer le rythme, les effets de boucles.

Cette utilisation accrue du mouvement – autant ceux de la caméra que ceux des personnages – perturbe les repères du récit, défait la chronologie pour entraîner le spectateur dans une sorte de voyage intemporel à travers la vie de ces gens. J'utilise la résurgence des personnages et des lieux pour semer le doute sur l'expérience montrée. Tous les personnages, à l'exception de la jeune fille qui tombe dans la neige, sont appelés à revenir et à poursuivre leurs actions à différents moments du film. Procédant par association, le montage tire profit du mouvement rapide ou lent et de la répétition. Par exemple, un homme à la chevelure blanche se tient debout immobile dans un champ couvert de neige. Il est impossible de savoir par où il est venu, car aucune trace ne semble mener vers lui. Nous le reverrons plusieurs scènes plus tard, alors qu'il s'éloigne de la caméra en direction de l'horizon suivant des traces soudainement apparues; ce trajet perdure jusqu'à ce qu'il soit petit dans le paysage.

Enfin, la trame sonore participe elle aussi à cette déconstruction en créant un décalage temporel et en ouvrant la reconstitution du récit à une approche plus subjective. J'ai composé pour cela un son toujours en décalage avec l'action présentée dans l'image : ce que l'on voit n'est jamais ce que l'on entend. Par exemple, les bruits de pas désynchronisés suggèrent à plusieurs reprises la présence d'une personne en hors champ ; on entend le vent tandis qu'aucune branche ne bouge. Cette trame mélange des sons de la nature déphasés avec quelques notes d'électroacoustique et dure de manière à couvrir deux boucles de l'image, ce qui appuie la confusion temporelle en n'instaurant jamais de début ni de fin si bien qu'on ne peut distinguer avec certitude ce qui est perpétué de ce qui s'interrompt.

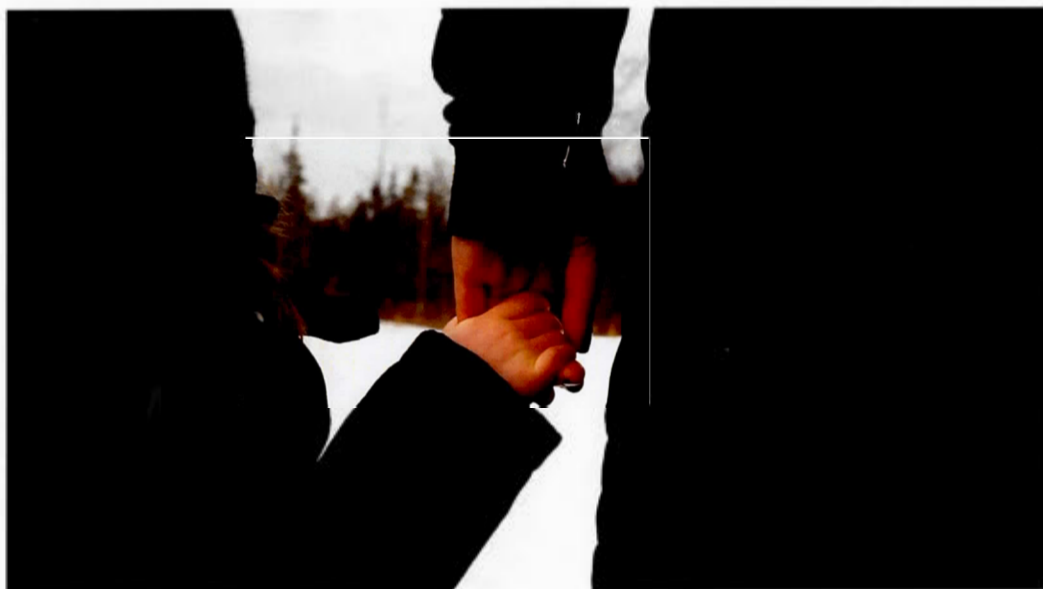


Figure 2.6 Capture d'écran 02. *La lignée* 2013

2.5 Cinéma d'installation

« Le passage du film à l'exposition signifie le passage du récit de l'expérience à l'expérience

du récit. Dorénavant, la qualité de l'expérience de l'œuvre devient le critère de son authenticité. Elle devient une forme de récit de cette activité elle-même. » (Royoux, 2007)

Soumise à la circularité de la boucle, *La lignée* déjoue l'horizon d'attente du regardeur pour rester toujours ouverte et offrir une multiplicité d'interprétations subjectives et parfois même contradictoires. Une enfant passe systématiquement de bras en bras ; ce rituel relève-t-il du partage ou de l'abandon de la responsabilité des adultes à l'égard de l'enfant ? Est-on en présence de feux d'artifice ou devant des fusées d'alerte ? Dans le même ordre d'idées, l'action de certaines scènes demeure mystérieuse et abstraite. Par exemple, l'utilisation de motifs tels que l'apparition d'une minuscule lumière mouvante, montrée ensuite dans un plan rapproché avec diffraction dans l'objectif, ou bien les scènes montrant des flocons éblouissants allant dans tous les sens. Sans que ne soient données de réponses précises, des liens entre les individus de cette lignée transparaissent néanmoins. Libre au spectateur de compléter l'histoire en les regardant interagir ou se tenir les uns à côté des autres, le regard neutre. La lignée s'établit alors dans la subjectivité de celui ou celle qui regarde, aucun indice clair ne livre le sens des actions de ces personnages silencieux dans le paysage hivernal. Cette narration par bribes, éclatée, en appelle donc à la mémoire individuelle ou collective des spectateurs pour construire le sens alors que seules des amorces d'histoires sont données à voir. Elle inscrit *La lignée* dans un rapport à l'intime quant aux idées de filiation, de passage du temps ; on fait un arrêt sur image pour mieux se souvenir et on prend le temps de voir.

La lignée m'a permis de me distancier de la photographie pour tendre de plus en plus vers le cinéma d'installation. J'ai voulu ouvrir mon travail à la perspective d'un cinéma non linéaire, conçu spécifiquement pour le lieu d'exposition et la libre circulation du spectateur. J'ai eu le désir de confronter mon œuvre à une construction de récit fragmentée dans l'espace et le temps. Je souhaitais créer pour le spectateur une expérience du film qui ne corresponde pas aux standards de narration établis par l'industrie du cinéma et mobilise d'autres structures cinématographiques. Je me suis donc tournée vers un cinéma d'installation où la mise en espace exige du spectateur qu'il soit actif pour vivre pleinement l'expérience de l'œuvre de

manière physique et affective. C'est ainsi que l'utilisation de la boucle, le décalage du son et l'image, la projection grandiose ou l'intégration de photographies s'ajoutent à cette mise en espace pour générer l'idée du cycle de la vie, faisant du mouvement de celui-ci l'élément-clé de l'œuvre.

CHAPITRE III

LES PLEUREURS, 2014



Figure 3.1 Capture d'écran 01, *Les Pleureurs*, 2014

3.1 La recréation d'une performance

Les pleureurs est un rassemblement d'une vingtaine de portrait vidéo en noir et blanc inspiré de l'œuvre *I'm too sad to tell you* (1971) de Bas Jan Ader. Cette installation vidéo où chacun des protagonistes pleure en silence du début à la fin explore plus avant la composante performative de mon travail. J'ai débuté *Les pleureurs* en l'envisageant comme un *re-enactment* prenant appui sur des recherches autour de la performance des années 1960-1970. Le choix de recréer une performance de ces années répondait aux exigences du cours Fonctions de l'identité, subjectivité et notion d'auteur⁶. Mon but face à cet exercice était

⁶ Le cours Fonctions de l'identité, subjectivité et notion d'auteur fut donné à l'automne 2013 par David Tomas dans le cadre de ma maîtrise à l'Université du Québec à Montréal.

d'explorer les possibilités de la relecture d'une œuvre connue de l'art contemporain et d'observer comment cette réinterprétation pouvait s'inscrire dans mes considérations artistiques et enrichir ma pratique actuelle. Je désirais ardemment que le travail dépasse la simple commande académique et qu'il communique directement, tel une conversation, avec des œuvres historiques d'intérêt.

Je souhaitais réaliser une installation vidéo permettant une immersion du regard dans l'espace occupé par les images. J'ai choisi de reproduire fidèlement l'esthétique de *I'm too sad to tell you* pour garder évidente la parenté avec Bas Jan Ader. J'ai utilisé les stratégies visuelles de cet artiste : une image sans son, en plan serré sur les visages, où les performeurs sont habillés en noir et assis sur une chaise devant un fond blanc uni. J'ai développé une esthétique différente de mon travail antérieur, tout en poursuivant l'étude des mêmes enjeux autour du renouvellement des relations, poussant plus loin l'idée de la communauté.

Dans un premier temps, mon intérêt portait surtout sur la documentation des performances et les supports mis en œuvre pour retracer la performance, par nature éphémère. Cette recherche s'est inscrite en continuité avec mon processus de création, dans lequel l'image accentue les gestes imprévisibles générés par le dispositif. Or, la perspective du *re-enactment* me permettait également d'expérimenter de nouvelles méthodes de montage.

À la relecture de la performance historique de Bas Jan Ader s'ajoute mon intérêt soutenu pour le contenu affectif particulièrement perceptible dans l'œuvre. Son aspect sentimental, voire romantique, est inusité chez les performeurs de cette époque. Bien que Bas Jan Ader ait conceptualisé sa quête romantique de l'incommensurable dans un processus d'autoréflexion, il est toujours resté près de son *artistic-self*. Contrairement aux artistes conceptuels de son temps (Daniel Buren, Joseph Kosuth, Sol LeWitt) ou aux artistes du corps (Chris Burden, Bruce Nauman), dans son intense articulation émotionnelle, il était seul. Bas Jan Ader se montre vulnérable dans l'acte de pleurer et il établit une relation d'intimité avec le spectateur malgré le fait que ce dernier soit absent pendant l'enregistrement de l'acte. Le contexte médiatisé demeure très sobre, voire froid et indirect, mais pleurer nécessite de plonger dans

un sentiment réel et cette prémisse ne peut échapper à celui qui regarde l'œuvre. Mettre en scène un tel acte en vient à situer nécessairement celui-ci entre réalité et fiction.

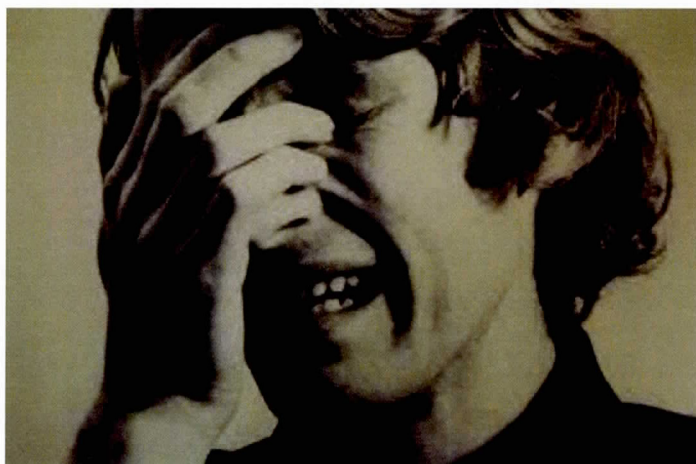


Figure 3.2 Capture d'écran, *I'm too sad to tell you*,
Bas Jan Ader. 1971

I'm too sad to tell you (1971) est un film muet montrant un plan serré sur le visage de Bas Jan Ader. Filmé en 16 mm et en noir et blanc, il est d'une durée de 3 minutes, 18 secondes. Faisant face à la caméra, l'artiste est cadré en plan rapproché. Probablement assis, il conserve cette même position durant tout le film. Nous sommes devant l'artiste en crise de larmes, incontrôlable, il pleure, renifle, exprime sa douleur. Ses mains essuient ses larmes, frottent ses yeux, tassent ses cheveux, lui cachent le visage à certains moments. Il n'y a pas de ligne narrative, le film débute et se termine sur un Bas Jan Ader plein d'émotion. Ses yeux resteront fermés tout au long de la séquence.

D'après France Choinière, « L'œuvre de Bas Jan Ader propose une logique du climax dramatique qui, évacuant toute interprétation psychologique, atteint un degré existentiel. Ainsi, dans la vérité de l'action abordée d'une manière conceptuelle, l'œuvre de Ader se révélerait existentialiste. » (Choinière, 2009)

Si *Les pleureurs* s'inspire de l'esthétique de *I'm too sad to tell you*, je voulais toutefois y ouvrir l'action performative à l'autre, sans reproduire la mise en scène de soi et dans la perspective de travailler sur la communauté, le lien à l'autre. Cela me permettait en outre de soulever la question de l'authenticité de la performance, d'offrir un questionnement critique sur l'ambiguïté latente entre la performance d'un acteur et celle où des non-acteurs sont invités à reprendre la performance, à recréer le geste de Bas Jan Ader en pleurant devant la caméra. En ouvrant la performance à des volontaires, je pose la question de la possibilité du partage d'une expérience émotionnelle « authentique » dans le cadre d'une performance.

Le projet a débuté avec une intention simple. À la différence de mes projets antérieurs où je sollicitais directement mes protagonistes, c'est à la suite d'un appel public que les participants m'ont approchée pour manifester leur désir de participer. Pour réussir à recréer cette performance tout en mettant au cœur de celle-ci l'authenticité de l'acte de pleurer, il me semblait évident que je devais constituer un échantillonnage inspiré d'une étude sociologique et inviter plusieurs personnes de différents sexes, âges, provenance, à performer pour moi. J'ai donc placé une annonce sur plusieurs sites Internet pour recruter mes performeurs et constituer une communauté de volontaires.

Annonce⁷

Bonjour

Je suis une étudiante à la maîtrise en art visuel. Je travaille présentement sur une installation vidéo influencée par Bas Jan Ader, artiste conceptuel des années 1970.

L'œuvre "I'm too sad to tell you", de Ader, est un film muet de 3 min qui montre l'artiste en pleurs. Pour ma reconstitution, je cherche des personnes de tous âges prêtes à pleurer devant ma caméra pour quelques minutes. Chaque modèle sera filmé en plan serré sur le visage, devant un fond blanc (voir film original plus bas). Toutes ces vignettes en noir et blanc seront présentées côte à côte.

Je n'ai pas de budget pour ce projet, je ne peux donc pas offrir de compensation monétaire. Les participants devront aussi signer une décharge me permettant d'exposer leur performance.

Voici un lien du film original de Bas Jan Ader qui a influencé cette démarche.

<http://www.youtube.com/watch?v=vUzBCl6iVoc>

Veuillez noter que je ne recherche pas de performance de pleurs particuliers (celle de Ader est très théâtrale, ce qui n'est pas nécessairement ce que je recherche).

Figure 3.3. Annonce parue dans plusieurs médias

Cet appel à des volontaires et la quasi-absence de consignes autres que celle de pleurer avec sincérité a orienté mon approche avec les participants lors de la production. De parfaits étrangers se sont prêtés au jeu en suivant des motivations très personnelles. L'échantillon de performeurs variait entre des personnes inconnues et d'autres ayant un lien affectif avec moi et déjà sensibilisées au projet. Dans une perspective d'authenticité et d'intimité durant la performance, j'ai expérimenté beaucoup avec la direction pour trouver la simplicité et j'ai dû ajuster mon approche du projet. Le rapport à la tristesse y est crucial car il pose la question du partage et de l'intrusion de l'artiste dans la solitude des pleurs. Parmi les participants, des réactions différentes ont surgi : certaines personnes étaient introverties tandis que d'autres recherchaient un dialogue, un rapport avec l'extérieur, par le truchement de la caméra.

⁷ Annonce parue dans plusieurs médias entre novembre 2013 et Janvier 2014, soit <https://www.facebook.com>, <http://montreal.en.craigslist.ca>, <http://www.kijiji.ca/b-artistes-musiciens/ville-de-montreal/>, <http://castingforum.qc.ca>.

L'expérience avec les performeurs a été marquée par une grande demande d'interaction et plusieurs confessions intenses. Je n'étais pas préparée à une si grande intimité. Je me suis trouvée en quelque sorte le catalyseur indispensable au déclenchement de la réaction chez plusieurs pleureurs. J'étais la confidente dans ce processus de création. Je n'avais pas prévu l'intensité du projet, je ne croyais pas recevoir de tels témoignages, aussi chargés.



Figure 3.4 Capture d'écran 02, *Les Pleureurs*, 2014

3.2 Le rituel collectif

La réalisation du projet *Les Pleureurs* a transformé la production artistique d'une œuvre en un rituel rassembleur, quoique impudique. D'une part, je désirais envisager le groupe comme entité externe à de l'individu, dans la perspective d'une communauté élargie à laquelle chacun s'intègre volontairement. D'autre part, dans une perspective davantage anthropologique, je me suis attachée à l'étude d'un geste, d'une émotion qui définit l'humain. Vu ainsi, l'acte/la capacité de pleurer n'est pas compris seulement comme une manifestation individuelle de chagrin, mais aussi comme un élément constitutif du collectif. Cette fois, le clan se manifeste grâce au dispositif d'installation où sont regroupés les portraits de personnes éparses. Il est également présent dans le désir des participants de faire partie d'un rituel hors du commun. En se concentrant sur l'acte simple de pleurer d'abord, puis dans la

collecte de portraits, l'œuvre détache chaque individu de l'histoire personnelle à la source de ses larmes pour atténuer son drame par une sorte de communion.

Si pleurer demeure un acte d'intimité, les performeurs invités à l'occasion de mon projet s'ouvrent tous devant la caméra, et par extension devant les visiteurs de la galerie, qui eux aussi se trouvent alors associés à ce geste commun et partagé. Ici la communauté ne se constitue pas dans la filiation, mais bien dans le partage d'une émotion fondamentale (voire fondatrice : pleurer est la première manifestation du nouveau-né), grâce à laquelle des inconnus n'ont pas besoin de se rencontrer les uns les autres pour former une communauté. Leurs histoires personnelles sont tuées mais l'émotion qu'ils éprouvent et montrent les inscrit dans une plus grande histoire.

3.3 Le partage comme moteur artistique

Ce projet a modifié mon approche du tournage pour m'amener à considérer celui-ci comme le document d'une performance. La présence de l'artiste dans cette performance glisse vers l'espace hors cadre, tout en demeurant essentielle pour l'établissement d'un rapport de confiance avec le participant. La durée de chaque rencontre était toujours différente et a créé une expérience à chaque fois unique et intense. Au final, chaque séquence est modulée par le participant, par sa capacité de vivre l'émotion. L'œuvre est déterminée par la temporalité de l'action alors que la caméra, qui reste la plus simple possible, documente le réel. Je filme une scène non fictive, sur laquelle je n'interviens pas. Pour le participant, la nature de la performance réside donc dans le rapport immédiat au temps plus que dans la dimension publique de l'acte filmé, préservant l'aspect original de l'œuvre de Bas Jan Ader.

Le partage et l'intimité sont au cœur de cette œuvre. Aussi j'ai choisi de rendre l'image muette afin de désamorcer l'aspect intrusif et dramatique des récits à l'origine des pleurs. L'intimité se déploie donc en deux actes : l'un durant la performance avec l'artiste et l'autre avec le public lors de la présentation de l'œuvre.

Le partage d'une émotion pudique, même médiatisée, représente une indéniable ouverture à l'autre. En regroupant ces pleureurs, je souhaitais approfondir le questionnement sur la filiation et les notions d'intimité déjà présent dans ma pratique artistique. Partager leur peine permettait aux pleureurs de percevoir celle-ci autrement et de la faire vivre à l'extérieur d'eux-mêmes. Ce n'est pas sans rappeler les raisons pour lesquelles les gens participent en si grand nombre aux performances de Spencer Tunick⁸ : ils cherchent à faire partie de quelque chose de plus grand qu'eux en dévoilant leur intimité en public, de manière anonyme. Bien que dans le travail de Bas Jan Ader l'artiste soit lui-même au cœur de la vidéo-performance – tel un héros dans une tragédie – dans *Les pleureurs*, l'essence de l'œuvre se retrouve plutôt dans la force du groupe qui s'est constitué le temps d'un échange.



Figure 3.5 Capture d'écran 03, *Les Pleureurs*, 2014

⁸ Spencer Tunick est un photographe américain, connu pour ses compositions photographiques où figurent des centaines de volontaires, hommes et femmes, posant nus, la plupart du temps dans des décors urbains.

Devant le grand potentiel émotionnel de chaque vidéo, le silence du dispositif permet de scruter les effets des pleurs sur les visages. La multiplication des portraits vidéo renvoie à l'image de la chorale, paradoxalement sans voix. Je perçois ainsi *Les pleureurs* : comme une partition où la notion de groupe comme un tout est désormais possible. Sans ligne narrative, cette symphonie muette place les visiteurs devant le trouble et la beauté de l'émotion de chaque individu. À nouveau, la richesse créative des « familles malheureuses » est à l'œuvre et avec elle l'idée un peu paradoxale que c'est justement le malheur partagé qui, tout en rendant unique, différent, permet au spectateur d'établir un lien d'empathie avec l'œuvre.

3.4 La mise en espace des vidéos

Les pleureurs est conçu pour être diffusé en quatre ensembles totalisant onze vidéos projetées sur tous les murs d'une salle noire. Chaque portrait est légèrement plus grand que l'échelle humaine, intensifiant la proximité avec le regardeur. Les cris, les reniflements et les sanglots auraient dramatisé l'action et mis ainsi le spectateur à distance. Dans le silence, l'acte de pleurer devient le seul élément à l'étude ; le sujet central de la pièce est l'émotion et non les individus. Donc ce qui est préservé et mis de l'avant dans *Les pleureurs* est ce que partagent les participants : le geste, l'intention, l'action, la communication, et non pas la confession, personnelle à chacun, ayant provoqué les pleurs.

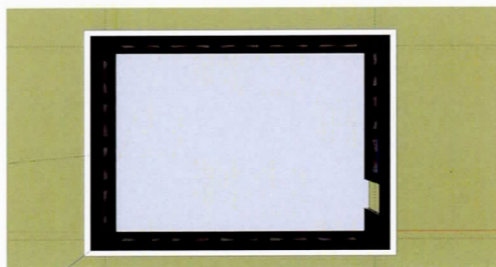


Figure 3.6 Maquettes d'exposition,
Vue de hauteur.
Les Pleureurs, 2014

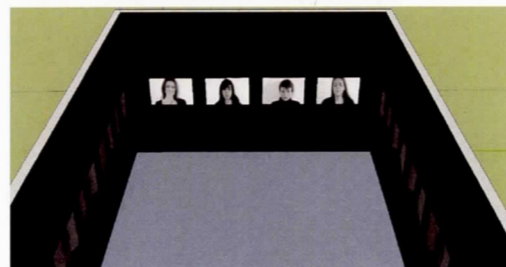


Figure 3.7 Maquettes d'exposition,
Vue en plongée.
Les Pleureurs, 2014

Les pleureurs prend en compte la multiplicité des performances à travers une installation vidéo pensée en rapport étroit avec l'espace d'exposition. L'installation se veut englobante, placée sur quatre murs peints en noir. Chaque portrait est projeté sur une plaque qui détache l'image du mur, afin de le matérialiser et accentuer ainsi le lien avec la photographie. Chacun des écrans montre plusieurs portraits qui se succèdent en boucle, alternant des durées très différentes, pour créer une vision d'ensemble toujours renouvelée. *Les pleureurs* partage avec le spectateur cette capacité universelle de traduire l'émotion par l'action de pleurer. Le dispositif d'installation laisse la possibilité de se tenir en observateur, librement. Ainsi, il n'y a pas de début ni de fin imposés, le temps de visionnement n'est pas délimité et aucune règle n'est fixée pour appréhender l'œuvre dans une durée particulière. Du point de vue de l'espace, l'assemblage permet au spectateur de choisir d'entrer dans le cercle, d'être entouré par les portraits, ou de rester à l'entrée, où il fait alors partie de l'installation en devenant lui-même un portrait.

CHAPITRE IV
SOLISTES, 2015, INSTALLATION VIDÉO



Figure 4.1 Capture d'écran 01, *Solistes*, 2015

« Le visuel et le sonore ne reconstituent pas un tout, mais entrent dans un rapport irrationnel suivant deux trajectoires dissymétriques. L'image audiovisuelle n'est pas un tout, c'est une *fusion de la déchirure*. » (Deleuze, 1985)

4.1 Décentrement du récit

L'œuvre *Solistes* conclut le travail de recherche réalisé dans le cadre de la maîtrise ainsi que

ce texte d'accompagnement. Il s'agit d'une installation faite de trois projections qui accueillent une vingtaine de courtes vignettes vidéo. Les scènes sont présentées de manière disparate : par exemple, sur le mur gauche de la salle d'exposition, une image montre une femme lisant à haute voix tandis que sur le mur opposé, une autre image présente un homme en habit de ville. Il court dans la forêt, et le son capté est celui de la cadence de sa respiration entremêlée avec le bruit du déplacement de son corps à travers les bois. Sur le mur central est présentée l'image où domine un silence pesant.

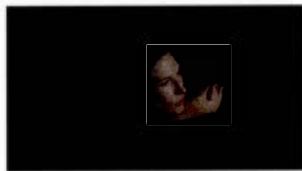


Figure 4.2 Capture d'écran 02, *Solistes*, 2015



Figure 4.3 Capture d'écran 03, *Solistes*, 2015

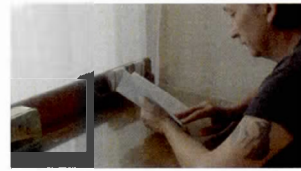


Figure 4.4 Capture d'écran 04, *Solistes*, 2015

L'installation d'une durée de 20 minutes et 25 secondes présentée à la Galerie de l'UQAM⁹ s'inscrit à la suite de mes projets antérieurs *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, *La Lignée* et *Les Pleureurs*. La mise en espace s'articule principalement autour d'une multiplicité d'images, en mouvement ou fixes, comme dans le cas de *La Lignée*. L'installation est réalisée dans une pièce qui lui est uniquement dédiée, condition primordiale à l'œuvre. Cela permet d'isoler l'installation et d'offrir au spectateur un environnement propice à la concentration. Un mur en angle est construit pour accentuer le rapport d'intimité à l'œuvre, mais aussi offrir au spectateur la possibilité d'évoluer entre vue d'ensemble et isolement de chacune des trois projections grand format.

Le point de départ de *Solistes* était le désir de créer une nouvelle communauté et de

⁹*Solistes* a été présentée du 1^{er} septembre 2015 au 9 octobre 2015 à la Galerie de l'UQAM, Montréal.

questionner ce qui unit ou au contraire sépare les membres de celle-ci. L'observation de la chorale silencieuse dans *Les Pleureurs* m'a amenée à vouloir explorer une communauté cette fois « unie » du point de vue de la trame sonore. Transposée à l'idée de communauté, l'image de la chorale ou d'un ensemble musical tel que l'orchestre devenait une métaphore de la société parfaite où chacun prend part à la création d'une harmonie irréprochable. Ainsi dans ce nouveau projet, l'ensemble formé par les différents éléments humains et naturels montre plutôt comment chacune des parties, tout en pouvant générer une fragile symbiose dans la construction d'un tout harmonieux, peut aussi glisser vers la dysharmonie. Loin de forcer une harmonie parfaite entre la bande sonore et l'image, le son permet de mettre en scène une unité forte entre les personnages et le monde qui les entoure, tout en accueillant la forme sonore de la cacophonie. Chacun des écrans montre des scènes partielles qui se succèdent ou sont entrecoupées par d'autres scènes. Les sons qui émanent de l'installation sont à la fois superposés et en alternance et se déplacent d'un écran à l'autre au sein de l'espace d'exposition. Ils peuvent également être alternés avec ceux d'autres scènes constituées de simples sons, par exemple celui d'une goutte d'eau ou le bruit sourd d'une forêt endormie. Je compose l'installation non pas en suivant un protocole unique, mais par l'enchevêtrement de différentes possibilités, pour que le rythme – visuel et sonore – poursuive une partition toujours différente selon le moment.



Figure 4.5 Capture d'écran 05, *Solistes*, 2015

Pour ce projet, je me consacre à une diversité de récits et d'histoires que je place ensemble suivant une logique disparate, sans protocole de travail fixe. Je bâtis mon corpus d'images au fur et à mesure, tant dans les choix de mises en scène que dans le montage. Je délaisse ainsi ma structure habituelle de travail pour prendre comme point de départ des sons définis. Je cherche ensuite à déterminer librement des scènes où les lieux, les habits, la lumière, l'action prennent forme par rapport au son. Contrairement à mes œuvres antérieures *Les Pleureurs* et *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, composées à partir d'une histoire unique découpée et démultipliée par la suite, je suis partie en quête de différentes sources d'images, associant des images simples et des mises en scènes plus complexes. Je forme des tableaux indépendants sans essayer de justifier leurs rapports potentiels et opère une dissociation des images les unes par rapport aux autres. Je crée un collage vidéo palpable où se juxtaposent les images et les sons captés : la compilation des plans-séquences en trois projections me permet de générer ensuite une installation qui endosse cette multiplicité parfois jusqu'à la cacophonie.

Si les images sont travaillées dans le divers des formes et des sujets, le son, lui, permet de relier des éléments distants car il est conçu comme une frontière volatile et mouvante qui peut donc se déplacer pour avoir accès à un espace plus grand et non limitatif. Par le biais de l'élément sonore, le spectateur peut choisir de regarder une seule scène, deux ou l'ensemble des projections. Chaque projection possède ses propres haut-parleurs qui émettent exclusivement le son de l'image projetée et celui capté hors-champs, ainsi l'emplacement dans l'espace du spectateur détermine les sons qu'il perçoit. Par exemple, il peut regarder un écran et pourtant entendre principalement le son de l'écran qui est dos à lui. Le sens auditif permet aux univers de se toucher et cohabiter, se confronter ou se compléter. Les vignettes ne sont jamais vraiment indissociables ou isolées car l'assemblage de tous les sons est toujours perceptible.



Figure 4.6. Capture d'écran 06, *Solistes*, 2015

4.2 Solistes avec deux S

« Le sens n'est pas *au bout* du récit, (mais au contraire) il le traverse. » (Barthes, 1966)

Le terme de *soliste* retenu pour le titre me permet de renvoyer aux tensions inhérentes à ce projet où cohabitent solitude et communauté, individualité et globalité sensible. Il désigne l'interprétation d'une partie musicale par un seul musicien au sein d'un ensemble. En plaçant le mot au pluriel, par contre, il perd son unicité. Tout en renvoyant à cette condition individuelle primordiale, le terme implique tacitement l'existence d'un ensemble ou d'une communauté plus large qui l'englobe et s'oppose à lui tout à la fois. *Solistes* suppose donc l'égalité des protagonistes dans un groupe et ce faisant, inscrit la notion de communauté au cœur de l'œuvre.

Mon travail aborde donc la réunion et la tension entre différents paradoxes, tels que l'unité et le groupe, l'intimité et l'extimité, l'identité et l'altérité, la fixité et le mouvement, la réalité et

la fiction, l'existence et le deuil, le soliste et les solistes. Du point de vue formel, il existe aussi une volonté de placer le spectateur dans une certaine tension. La grandeur des projections, la composition harmonieuse des plans, voire l'esthétisme des images, les lieux grandioses, la lumière choisie participent à plonger celui qui regarde dans un état de contemplation. Cependant, je crée une forme de distanciation par le biais de stratégies formelles : la froideur des poses, l'ambiguïté narrative, le montage non-linéaire, l'usage d'un son souvent déphasé, les boucles où certains personnages reviennent dans différents temps, la lenteur, etc. Ces stratégies incitent à une pluralité de lectures et ne permettent pas au spectateur de s'identifier dans l'œuvre à une personne unique.

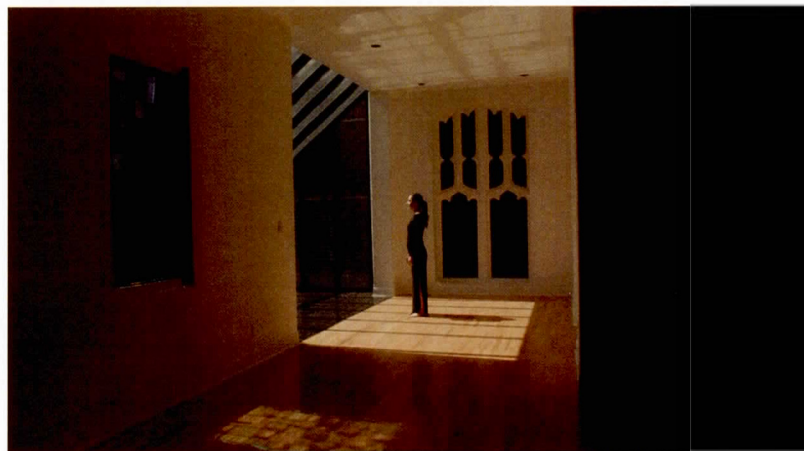


Figure 4.7 Capture d'écran 07, *Solistes*, 2015

Tandis que l'image témoigne d'une volonté de sublimation, dans la recherche d'une certaine perfection, la réalité du récit est parfois tout autre. Dans le cas de *solistes*, la multiplication des vignettes crée un voyage entre harmonie et dissonance, autant aux plans sonore que visuel. Le rôle de l'image est de tempérer les délires auditifs. Elle repositionne ce qui pourrait apparaître comme des fragments de la vie quotidienne et les situe entre observations intimes proches du document et fiction pure. Je propose ainsi une série de portraits énigmatiques et partiels.

La mixité des sources des différents tableaux et la construction-déconstruction des vignettes sont mis en place pour permettre au spectateur de créer sa propre séquence. Les personnages étant présentés séparément, c'est au spectateur de les unifier : la possibilité d'un récit n'existe que dans la salle d'exposition et implique nécessairement une relation entre le dispositif ¹⁰ et le regardeur. *Solistes* permet autant de variations qu'il y a de visiteurs. Pour Jacques Rancière tous sont égaux devant le "partage du sensible" (Rancière, 2008). Dans *Solistes*, je cherche à mobiliser la subjectivité de la réception et la possibilité de forger de nouveaux liens sensibles par la multiplication des réponses individuelles à l'œuvre.

4.3 Le son comme frontière libre

« Le travail d'écoute rendait possible ce que Serguei Eisenstein a appelé une "synchronisation des sens" : la concordance de l'image et du son sous un seul rythme ou une seule qualité expressive. » (Bordwell, 2002, p 384)

Dans cette installation, je mobilise la fonction ambivalente du langage avec l'idée que le langage, voire le son et les images, à la capacité de relier ce qui *a priori* ne l'est pas et n'a pas de signification commune apparente. Dans *Les pleureurs*, ce sont les émotions qui rassemblent les personnages, tandis que dans *Solistes* la nature du lien reste indéterminée. C'est la navigation libre dans l'espace d'exposition du son, non rattaché à une seule image, qui rend possible la perception de ce qui est commun dans la diversité. Ces histoires disparates, auxquelles on suppose malgré tout des existences connexes, trouvent un lien potentiel par le truchement du son, de la combinaison des séquences et la mise en espace. Celui-ci agit en reliant des états différents, puisés dans un imaginaire collectif qui porte en lui

¹⁰ Michel Foucault est l'un des premiers dans le paysage théorique français des années 1960 à avoir fait un usage extensif du concept de dispositif. Un dispositif, selon lui, s'inscrit dans une relation de pouvoir, comporte du discours et du non-dit, implémente et construit un savoir.

la notion de communauté. L'œuvre *The Visitors* de Ragnar Kjartansson explore de manière remarquable cette idée d'unité par le son, bien que dans ce cas précis, la communion par le son se fasse en harmonie parfaite. Chaque individu est seul et isolé dans une pièce de la maison, tout en étant intimement relié aux autres par la performance musicale. Cette installation évoque métaphoriquement la dualité perpétuelle d'une condition où chacun est tout à la fois seul et ensemble. Je cherche à créer ce même état ambivalent mais en équilibre dans *Solistes*.

Comme *The Visitors*, l'aspect sonore de *Solistes* fait référence à un ensemble musical (chorale, opéra, *musical*, orchestre) qui véhicule l'idée d'une cohésion et d'une harmonie irréalistes. La musique y joue le rôle de langage : la communication est chantée par des gens surgissant de partout dans un continuel entrelacs. Pour *Solistes*, je reprends cette structure : le son et sa mise en espace deviennent l'aspect palpable pour que les images forment une communauté. La composante sonore se fait ainsi l'initiateur d'une symbiose possible. Cependant, là où la chorale des individus représente une sorte d'utopie, j'élabore ici une dysharmonie afin de déconstruire ce semblant d'équilibre social parfait. Je poursuis dans ce travail de montage et de mise en espace l'idée que la communauté est indissociable de la notion d'humanité telle que définie par Marc Auger : « L'individu ne peut exister seul ; il ne naît d'ailleurs en principe jamais seul, mais dans des univers déjà symboliquement constitués qui lui imposent de façon plus ou moins stricte un ensemble de relations possibles ou même prescrites. » (Auger, 2010)

Mon exploration des modes de construction identitaire dans nos rapports sociaux adopte une structure imprévisible. Si je réalise une orchestration minutieuse où l'installation est composée à l'avance, j'insère un aspect aléatoire dans la séquence de sons et d'images. La mise en espace offre différentes possibilités de regards, où le spectateur ne pourra saisir toutes les projections en même temps. L'harmonie, la cacophonie, et ce versant aléatoire proposent une libre circulation d'une vidéo à l'autre, par le biais des sens interpellés par un son ou une image qui se répondent. L'œuvre engage le spectateur de manière singulière en l'invitant à constituer sa propre logique du récit.

Ici, je m'éloigne de la structure nucléaire de la famille pour déconstruire les schémas explorés jusqu'alors. Désormais, le choix de mes personnages, le traitement de l'image et du son démantèlent les liens et explorent la coexistence de la solitude avec le sentiment (ou le désir ?) d'appartenance à un monde plus vaste.

4.4 Communauté englobante

« L'individualisme oublie que l'enjeu de l'atome est celui d'un monde. » (Nancy, 2014)

Si *La Lignée* entendait générer un lien et une séquence cohérente entre des amorces de récits, ce n'est plus mon objectif ici. Dans *La Lignée* et *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, la famille suggérait l'unité, la régularité et les conventions d'un groupe précis. *Solistes* amène au démontage de cette structure prévisible, car le groupe mis en jeu n'est plus assujéti à la filiation, au lien de sang ou à la saga familiale. C'est désormais la présence de l'individu dans sa singularité qui apparaît à l'avant-plan et vient marquer la solitude intrinsèque de chacun, à l'image du titre retenu de *Solistes*.

La multiplication ouverte des scènes me permet de penser l'œuvre autour de l'idée du groupe déconstruit. En effet, je n'y établis pas de relation ni ne constitue de communauté *a priori*, mais j'expérimente et je reconstitue librement un ensemble avec des récits suivant des directions dont le choix est laissé aux spectateurs. C'est au montage que je joue sur l'ordre et le désordre pour assembler les différentes sources. L'alternance des écrans favorise la dispersion des éléments à l'étude, sorte de pièces à conviction éparses. Je sélectionne les images pour leurs qualités sonores : le son guide le regard. Je m'attache au son du vent dans un arbre, d'une personne en train de se laver les mains, d'un animal mangeant, de feux d'artifices. Dans la conception de mes scènes, les images servent davantage à déterminer un niveau de tons. Leurs contenus symboliques sont relégués en arrière-plan. Elles me permettent de générer un ensemble mouvant où prime à son tour chaque élément individuel, à

l'image d'un recueil de nouvelles dans lequel les récits ne sont pas liés les uns aux autres au plan immédiat de la diégèse, mais sont toutefois réunis au sein du même ouvrage. Alternant observation neutre et mise en scène, mon but dans *Solistes* est d'engendrer un autre rapport au réel. J'y conçois des scènes construites de manière complètement fictive, voire surréelle, qui rencontrent des scènes réalistes, documentant des observations simples de paysage ou d'actions réelles, quoique décontextualisées.

L'humain est au cœur des images, tout en étant placé dans celles-ci en alternance avec des motifs simples. Une même scène est décomposée et replacée sur différents écrans, où sont dissociés détail et vue d'ensemble. Je joue sur des effets visuels de gros plan qui font disparaître en partie le sujet. Je mobilise également des effets de hors-champs sonore, où ce que l'on entend n'est pas nécessairement visible dans l'image. Le spectateur peut ainsi expérimenter le lien entre le détail isolé et la scène visible en entier ailleurs dans l'installation. C'est ainsi que l'homme courant dans les bois se retrouve dans un contexte de guerre quand la vidéo d'un feu d'artifice démarre sur le mur lui faisant face. Le son de ces feux résonne comme un état de guerre quand associé à l'homme qui court et pourtant l'image isolée est plutôt festive.



Figure 4.8. Capture d'écran 08, *Solistes*, 2015

Pour la première fois, j'explore la scène d'intérieur. Je filme des personnes dans leur environnement domestique et privé, tout en conservant une place importante au paysage. Les stratégies sont démultipliées et une mixité d'espaces apparaît, entre intérieurs et extérieurs, là où jusqu'ici il n'y avait qu'une seule typologie de lieux par œuvre. Ces paysages différents amènent avec eux d'autres temporalités, d'autres sons et d'autres manières de percevoir le personnage. Celui-ci sera par exemple recontextualisé dans un lieu plus étroit, créant un lien fort entre l'espace et son histoire. À l'inverse d'un paysage renvoyant à l'identité collective et élargie, l'espace domestique se centre sur une identité personnelle et davantage intime. Le son y est également plus concentré, voire restreint, alors que l'extérieur fait se rencontrer inévitablement une multitude de sons ambiants.

Mes stratégies de prise de vue associent des perspectives subjectives et objectives où se superposent des approches plus narratives et d'autres plus proches de la caméra témoin. En filmant une pratique de fanfare, je prends un point de vue documentaire, sans direction d'acteurs. Au contraire, dans la séquence des jeunes filles placées dans un champ, la mise en scène est visible et le parti pris fictionnel est évident. L'élimination de certaines contraintes de travail me permet aussi de me diriger vers des gens d'âge ou d'expérience très diversifiée : des adolescentes, un homme dans la cinquantaine, un jeune garçon, une femme, etc. Cela poursuit l'exploration des communautés intergénérationnelles déjà présente dans mes œuvres précédentes. Comme pour *Les pleureurs*, il s'agit de sortir du groupe homogène et de ne pas aller uniquement vers une communauté déterminée selon une logique apparente. L'aspect hétéroclite au centre de mon protocole touche autant les individus dépeints, mes choix d'images et de montage ou mes captations sonores. De plus, les vignettes sont filmées à différents moments de la journée afin d'amplifier la lumière présente à différents moments du jour et de la nuit.



Figure 4.9 Capture d'écran 09, *Solistes*, 2015

À partir de mon intention de me tourner vers une communauté davantage globale, je mobilise et capte un tout où sont intégrés non seulement des humains, mais aussi des éléments. La cacophonie surgit de cette diversité. Sans structure prévisible, j'ai superposé une vingtaine de vignettes vidéo entre son et silence pour créer un ensemble déphasé par le chant, la parole, les murmures ou les bruits d'éléments naturels. Par la superposition, la multiplication, l'isolement ou la répétition, je compose une symphonie à partir des différentes vignettes, unissant du même coup symboliquement chacun des protagonistes.

Dans l'espace comme dans la durée, l'installation finale de *solistes* doit permettre aux spectateurs de circuler et de se concentrer sur certains détails ou de se mettre légèrement en retrait pour appréhender l'ensemble. Les écrans à angle les uns des autres et l'échelle des images font qu'il est très difficile, sinon impossible d'embrasser les projections dans un seul regard. La ponctuation sonore attire instinctivement l'attention vers l'une ou l'autre des vignettes. En outre, la présence physique imposante des images et la composition formelle de celles-ci leur donne un souffle narratif et symbolique. Les séquences ne sont pas univoques, elles fonctionnent en relation les unes avec les autres. Dans la structure à trois canaux elles se complètent, s'interrompent, se répètent ou se répondent, engageant celui qui regarde à faire sens de récits furtifs, à peine amorcés.

Au départ, j'avais filmé des scènes faites de codes familiers, souvent partagés, comme conduire, chanter, siffler, danser, lire, courir. Ces codes simples étaient cependant interprétés de façon tout à fait singulière. J'ai traité les différents types de séquence – portraits, paysages, mises en scène, etc. – sur un pied d'égalité. En faisant collection de vignettes, à l'opposé d'un exercice de classement ou d'indexation j'ai voulu rendre compte de multiplicité, de complexité, de disparité, bref de mouvement. C'est pourquoi avec *Solistes*, mon exploration des modes de construction identitaire dans les rapports sociaux m'a amenée à adopter pour chaque étape du travail une structure qui prend son sens dans un mouvement incessant, voire inachevé. Entre des éléments tout rapport est fondamentalement dynamique. C'est dans et par un tel mouvement qu'une communauté peut prendre forme et exister. Il est sa condition *sine qua non*, son pouls.

Par lui, j'ai cherché à faire entrer en relation les différents solistes en rendant impossible ou dépourvue de sens une lecture isolée des scènes. Plus que des vignettes elles-mêmes l'œuvre est faite des recoupements, débordements, ruptures, reprises, digressions qui surviennent entre elles. Les séquences sont assemblées les unes à la suite des autres puis les unes en contrepoint des autres pour questionner autant ce qui est donné à voir et à entendre que les multiples manières de voir et d'entendre, puis d'interpréter ce qui est perçu. En ne donnant pas les clefs de ce qui est montré, l'œuvre engage le spectateur à constituer sa propre logique, son propre réseau de significations. Ce faisant, elle lui propose une place parmi les solistes.



Figure 4.10 Capture d'écran 10, *Solistes*, 2015

CONCLUSION

Ce mémoire m'a permis de définir mon approche personnelle de l'image en examinant attentivement certaines des questions qui traversent les œuvres *Toutes les familles heureuses se ressemblent*, *La lignée*, *Les pleureurs* et *Solistes*. Cet examen a porté sur les façons dont j'ai utilisé le pouvoir de suggestion de l'image et du son pour construire une vision de l'intimité et la nature singulière des liens qui se nouent entre les humains. Ce questionnement est mis à l'œuvre dans une série de propositions où les réponses ne sont pas données.

Ainsi, j'ai fait appel à différentes stratégies pour modifier les récits photographique et vidéographique : la déconstruction du récit linéaire ou encore sa démultiplication, l'utilisation du mouvement circulaire, le *re-enactment*. Celles-ci m'ont menée à modifier mes prises de vue et ont donné leur singularité à mes images, qui combinent stratégies d'observation – me gardant alors en retrait – et mise-en-scène où mon implication subjective est davantage soutenue.

Mes œuvres ont abordé les fragiles notions de famille, de clan et de communauté. Ces sujets de nature anthropologique ont implanté les enjeux de construction identitaire au centre de mes œuvres. Pour autant, j'ai approché ces cercles familiaux, claniques ou communautaires non pas au regard de leurs codes sociaux statiques, mais en opérant un glissement de l'un vers l'autre, un changement d'échelle. De *Toutes les familles heureuses se ressemblent* à *Solistes*, mon approche du lien entre les individus et des représentations sociales a évolué. Parallèlement, mon travail a cheminé vers de nouvelles avenues pour creuser davantage le potentiel suggestif de l'image. Mon processus de travail a été le moteur de ces évolutions, me permettant de nouvelles approches du temps, de l'espace et des personnages, notamment par la coexistence des images dans l'espace de la galerie.

Détachées de tout récit linéaire traditionnel, mes œuvres sont déterminées par l'idée de cycle, présent autant dans la construction de l'image que dans sa mise en espace. Le médium de

l'installation ouvre de nouvelles perspectives en impliquant le spectateur dans l'élaboration du sens de l'œuvre. Cette extension toute naturelle de l'œuvre est vitale pour des images mettant en jeu le rapport à l'autre. J'ai ainsi expérimenté plusieurs perspectives pour inscrire l'image dans l'espace sensible du spectateur, appelant de plus en plus à l'expérience physique qui caractérise le cinéma d'installation. Ma dernière œuvre *Solistes* ouvre d'ailleurs une nouvelle voie en mobilisant radicalement le son et la circularité de l'image comme mécanismes d'immersion sensorielle.

Bien que cette œuvre parachève ce texte et mon cheminement à la maîtrise, je la perçois davantage comme une ouverture qu'une finalité. Comme j'ai pu le constater au cours de ces dernières années, c'est dans le faire que ma réflexion se crée et je poursuis un constant dialogue avec mon travail durant toutes les étapes de création. Chacune de ces œuvres est une manière de me nourrir et m'apprend quelque chose de la vie. Ma création est empreinte d'une réflexion toujours mouvante et appelée à se définir avec le temps. Mes œuvres chacune dans leur indépendance et leur continuité, me servent de langage et d'outil d'observation du monde qui m'entoure.

Je suis donc impatiente de voir où elles me mèneront.

BIBLIOGRAPHIE

- Auger, Marc. (2010). *La communauté illusoire*. Paris : Rivages.
- Auger, Marc. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle ».
- Barthes Roland. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1-27.
- Barthes, Roland. (1980). *La Chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Editions Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma.
- Beenker, Erik. (commissaire) ; Museum Boijmans Van Beuningen. (2006). *Bas jan Ader, Please dont leave me*. Rotterdam : Museum Boijmans Van Beuningen.
- Berg, William J. (2012). «My Land(scape) is Winter ». Chap. in *Literature and Painting in Quebec. From Imagery to Identity*. Toronto : University of Toronto Press.
- Bernier, Valérie. (2014). *La représentation picturale de la nordicité au Canada et dans les pays du norden. (1886-1915)*. (Thèse de doctorat) Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel*, l'archive de publications électroniques de l'UQAM <http://www.archipel.uqam.ca/6553/>
- Bordwell, D. et Thompson, K. (2002). *L'Art du film, une introduction*. Paris : De Boeck.
- Bresson, Robert. (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Cauquelin, Anne. (2000). *L'invention du paysage*. Paris. Quadrige (Presses universitaires de France).
- Company, David. (2007). *The cinematic*, London : Whitechapel (Documents of Contemporary Art) ; Cambridge, Mass.
- Didi-Herman, Georges. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit.

- Dubois, Philippe. (2011). *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now- Côté cinéma.
- Fraser, Marie. (2007) *Explorations narratives /Replaying Narrative. Le Mois de la photo à Montréal (10e : 2007 : Montréal)*. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal.
- Fraser, Marie. (commissaire); Musée national des beaux-arts du Québec.; Casino du Luxembourg. (2005) *Raconte-moi / Tell me*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.
- Fried, Michael. (2011). Sonnenuntergang: On Philippe Parreno's June 8, 1968. *No Site*. Author Artist Audience (1). <http://nonsite.org/issues/issue-1/sonnenuntergang-on-philippe-parreno's-june-8-1968>
- Husserl, Edmund. (1970) *L'idée de la phénoménologie en cinq leçons*. Paris:Presses universitaires de France
- Long, J. J. Noble, Andrea. Welch, Edward. (2009), *Photography: Theoretical Snapshots*. London : Routledge.
- Morley, Simon. (2010). *The Sublime*, London : Whitechapel (Documents of Contemporary Art) ; Cambridge, Mass.
- Nancy, Jean-Luc. (1986). *La communauté désœuvrée*. Paris : Éditions C. Bourgois.
- Nancy, Jean-Luc. (2006). *Corpus*, Paris : Éditions Métailié.
- Rancière, Jacques. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Royoux, Jean-Christophe. (2007). *Le récit après sa fin : allégories, constellations, dispositifs*, dans *Explorations narratives*, sous la dir. de Marie Fraser. Montréal : Le Mois de la Photo à Montréal.
- Tolstoi, Léon. (1994), *Anna Karenine*. Paris : Edition Gallimard (Folio Classique).
- Wajcman, Gérard. (2004), *Fenêtre : chroniques du regard et de l'intime*. Paris:Lagrasse:Verdier